

# Foto sensible

## *Sensitive photography*

---

José Bruzual<sup>9</sup>  
Manchego Producciones, ECUADOR

Recibido: 10 de abril 2018    Aprobado: 23 abril 2018

### Resumen

Este artículo es una síntesis de la monografía de grado del autor, que sirvió de base para desarrollar la propuesta fotográfica de la serie televisiva de ficción, Necrópolis, de la cual escribió su guion durante su último semestre. A partir del análisis de la fotografía de la película de Terrence Malick, "El Árbol de la Vida", reflexiona sobre cómo lograr una fotografía poética para que esta se distancie de los modos efectistas y agradables, y recupere su fuerza creativa para volver a lo visceral, volver a lo sensible, volver a lo más puro e interno, volver al útero, a la sensibilidad y conectividad, a lo más humano.

### Abstract

This article is a synthesis of the author's grade monograph, which served as the basis for developing the photographic proposal of the television fiction series, Necropolis, of which he wrote his script during his last semester. From the analysis of the photography of Terrence Malick's film, "The Tree of Life", he reflects on how to achieve a poetic photography so that it distances itself from the gimmicky and pleasant ways, and recovers its creative force to return it to visceral, return to the sensible, return to the pure and internal, return to the uterus, sensitivity and connectivity, to the most human.

### Palabras claves

Fotografía; aestesis; foto poesía

### Keywords

Photography; aestesis; photo poetry

---

<sup>9</sup> Realizador y actor de cine; graduado de INCINE en 2015. Actualmente trabaja como director de fotografía en Manchego Producciones. Technologist in film making and acting by INCINE. DF in Manchego Producciones.

## Foto sensible

### Sensitive Photography

José Bruzual

Este artículo trata de la búsqueda de una fotografía sensorial lo que quiere decir pensar en una fotografía que se aleje del énfasis efectista hollywoodense para privilegiar el valor estético de la obra.

Mediante el análisis de la película “El Árbol de la Vida”, de Terrence Malick, reflexiono sobre el manejo de la fotografía no solo estéticamente sino también estéticamente. En esta película la poética se lleva al máximo en la fotografía, trabajo de Emmanuel Lubezki quien logró traer la profundidad y el sentido onírico del cine arte a las pantallas del cine comercial. A partir de esto se buscará descomponer y analizar los elementos del lenguaje para lograr una fotografía que explote más lo sensorial que lo agradable estéticamente. Todos los factores y elementos que entran en juego, sus complejas modificaciones y combinaciones para obtener un resultado, la yuxtaposición como lengua materna, no solamente de plano a plano, sino de cuadro a cuadro, vuelve al cine una galería de arte. Es esa parte que aun no entiendo, esa parte que me motiva y exaspera, la que quiero analizar. ¿Cómo se dice todo lo que no se puede decir? El Árbol de la Vida de Terrence Malick ha logrado volver a lo visceral, volver a lo sensible, volver a lo más puro e interno, volver al útero, a la sensibilidad y conectividad, a lo más humano.



*Afiche de El libro de la vida, de Terrence Malick.*

Actualmente aprendemos nuestra moral de lo que vemos en la televisión, en el cine o en la calle. En nuestra sociedad, el ser humano se ha convertido en una bestia audiovisual, ese es su lenguaje. Después de años de alimentarse de TV y cine, historia tras historia, donde es inevitable contar algo que no haya

sido ya contado, la historia en sí pierde peso. El espectador es un hacedor de historias, dejemos eso para el homo sapiens y aprovechemos el resto para el humano: lo sensible, lo verdadero. Mi objetivo con esta reflexión es comprender el lado no-técnico de la fotografía; justamente lo que separa a un camarógrafo de un director de fotografía. Quiero comprender el lado onírico de la parte más técnica del cine para plantear cómo utilizar estos elementos del lenguaje en la creación de un cine más sensorial, una contraparte necesaria al industrializado y *emplasticado* cine al que estamos acostumbrados.

## Lo visual

Para llegar a esta comprensión primero hay que entender cómo pueden ser manipulados los elementos del lenguaje cinematográfico y cómo estos cambios generan distintas sensaciones en el espectador. La base de esto es el análisis realizado por Bruce Block, en su libro "The Visual Story" y su propuesta de contraste/afinidad y lo que genera en el espectador. Bruce Block es considerado por muchos como el gurú del diseño visual del siglo XXI, tanto para televisión, como para fotografía fija y cine. Ha dedicado su carrera a la desestructuración de obras visuales para analizarlas en términos del lenguaje cinematográfico y así comprender cómo se comportan y sus efectos en el espectador.

Block habla de los componentes visuales, que podrían ser entendidos como los elementos del lenguaje cinematográfico y los divide en 6: espacio, líneas y formas, tono, color, movimiento y ritmo. Analiza cómo crear una relación de afinidad o contraste en el cuadro utilizando cada uno de estos elementos que los explica como se expone a continuación.

Según el autor, hay tres tipos de espacios: espacio físico frente a la cámara; espacio como aparece en la pantalla; y tamaño y forma espacial de la pantalla. Esta última se refiere al aspect ratio, es decir, la relación de tamaño entre los lados de la pantalla, por ejemplo 4:3, 16:9 o 2.4:1. El espacio frente a la cámara es la distancia entre el lente y el objeto fotografiado. El espacio como aparece en pantalla se refiere a las sensaciones que se pueden crear utilizando de distintas maneras las claves de profundidad: perspectiva, tamaño, movimiento, foco, color, etc. Las cuatro sensaciones base del espacio son: ambiguo, profundo, limitado y plano; las sitúa en este orden de más atrayente a menos. Según Block, un espacio ambiguo, que permite al espectador divagar en el cuadro preguntándose cuál es el espacio en sí, es el más atrayente de todos.

Con líneas y formas, Block, no se refiere a líneas físicas sino a líneas perceptuales, que son el resultado de otros componentes visuales que nos hacen percibir líneas sin que estas sean reales. Lo mismo pasa con las formas, que no son más que figuras constituidas por líneas. Las formas pueden remitir a los estados de ánimo de un personaje o a su forma de ser, entre otras cosas.

El tono es la relación de brillo de un objeto en relación con una escala de grises. La diferencia tonal tiene un gran peso en la creación de la atmósfera de la película. También se puede jugar con el tono para resaltar u opacar a un objeto dentro del cuadro.

El color, para Bruce Block, es de los componentes visuales más poderosos y malentendidos de todos. El autor propone que se puede manipular cuatro variantes del color: la saturación, el tono, la temperatura y el brillo. Crear contraste o afinidad utilizando el color como medio es sumamente versátil. Los colores remiten a sensaciones y pueden ayudar a caracterizar a un personaje o a extremar la atmósfera de una escena. Sin duda las posibilidades que el color brinda son ilimitadas.

El movimiento es el primer elemento visual en atraer la atención del espectador. Este puede ser generado por los objetos en cuadro, por la cámara o por los ojos del espectador mientras recorre la pantalla con la mirada. El movimiento actual es el de la vida misma, gente caminando, por ejemplo. Movimiento aparente es cuando un objeto estático es reemplazado por otro objeto estático, pero la variación en sus posiciones da la impresión de movimiento. El movimiento inducido se refiere a cuando un objeto en movimiento junto a uno estático hace parecer que el estático es el que se mueve en realidad. Y el movimiento relativo es cuando el objeto se mueve en relación con el cuadro; si la cámara se mueve al igual que el objeto y el objeto mantiene su posición en el cuadro, relativamente, no existe movimiento.

El ritmo se construye mediante alternación, repetición y tempo, en imagen se lo hace mediante las formas perceptuales creadas ya sea por objetos estáticos como en movimiento. Mientras mayor alternación, repetición y tempo haya, la intensidad visual incrementará. Una parte muy importante del ritmo se crea en postproducción con el montaje. En esta etapa se puede crear un ritmo más intenso, no solo incrementando en tempo de los cortes, sino yuxtaponiendo planos que contrasten en cualquiera de los seis elementos del lenguaje estudiados por Bruce Block.

## **Sintagma cinematográfico. Estructura, Diseño y Concepto Fotográfico**

Los elementos del lenguaje se emplean dentro de la unidad cinematográfica, el plano; el debate se centra en cómo organizar y manipular los elementos cinematográficos para lograr una fotografía fuerte no solo estéticamente sino estéticamente para crear una fotografía sensorial. Christopher Kenworthy, Bruce Block y Gilles Deleuze aportan para comprender la técnica cinematográfica y el concepto de la aestesis, como parte del proceso artístico y sus tres momentos: Poiesis, Aestesis y Catarsis. La poiesis es el acto artístico en sí; la aestesis es la percepción de la obra y la catarsis es lo que dice el espectador sobre la obra.

La aestesis es la contraparte del acto poético o artístico, aquello que percibe el espectador en una obra de arte. Es ese elemento que no se puede nombrar, ni comprender, eso que hace que guste o se ame una obra de arte.

La aestesis es el principio regente de la poiesis y la catarsis, ese efecto que nos conmueve, que nos provoca placer, entra a nuestro interior porque es una acción estética que viene desde la literatura, desde el arte, directo hacia nosotros.” (Díaz-Morales 2005, 1)

Desde la perspectiva de Kenworthy, esto se podría lograr con el uso adecuado de la técnica. El objetivo de este autor en su libro “Master Shots” es exponer “100 técnicas de cámara avanzadas para obtener una imagen “costosa” en tu película de bajo presupuesto” (Kenworthy, 2012), mediante una colección de movimientos y tiros de cámara adecuados a situaciones específicas. Se basa un 98% en la técnica y un 2% en lo que esa técnica produce. Son, literalmente, cien trucos para que la película se vea más linda. Habla sobre cómo lograr tomas para generar efectos, para que tales situaciones funcionen y lleva al lector en un paso a paso de cómo hacer estos planos, tomando en cuenta el ritmo, encuadre, estabilidad y movimiento de la cámara, meramente técnico.

Sin embargo, no todo es tan frío y mecánico; todo dependerá de qué se haga con estos trucos y fórmulas; después de todo, lo metafísico parte de lo físico y la aestesis parte de la técnica. En su texto Imagen-Movimiento, publicado en 1984, Gilles Deleuze habla sobre cómo se comporta la imagen en filmico y cómo el ojo humano la percibe en las salas de cine. Parte de la premisa de que la imagen en el celuloide está dividida en casillas, 24 de ellas por cada segundo, y que, en sí mismas, cada imagen en cada casilla

es totalmente estática. Esta paradoja acarrea el estudio de Deleuze de principio a fin. el elemento físico vs el elemento percibido resume la lucha entre lo que es y lo que se ve. Deleuze dice que cada fotograma carece de movimiento y, por tanto, de significante. Un signo es una imagen, una unidad que solo puede tener un significado. La unidad filmográfica es el fotograma, este vendría a ser el signo. Este signo, que contiene una imagen, tiene un significado; una mujer corriendo, por ejemplo. Pero por sí sola no significa nada más que una mujer corriendo. Cuando se le juntan el resto de los fotogramas, igualmente estáticos, se tiene una sucesión de signos, cada cual con su significado; una mujer corriendo, donde en cada fotograma su actividad avanza; pero sigue careciendo de un significante. Pero cuando se ven estos fotogramas de corrido, yuxtapuestos uno con el otro, se genera un efecto óptico donde los signos parecen mezclarse y dar la sensación de movimiento.

Es al interpretar este efecto como movimiento donde obtenemos información que carecen los signos, los fotogramas, por separado. Ya que al sumar  $A + B$  no obtienes  $AB$ , el resultado es un completamente nuevo  $C$ . El significado, “una mujer corriendo”, al interpretarlo como movimiento se obtiene un significante, que podría ser “una mujer huye desesperada de un asesino”. Y así, a través de la interpretación se obtiene la unidad cinematográfica, el plano. Este proceso, entre fotograma y fotograma para llegar al plano, puede repetirse entre planos para llegar a secuencias y entre ellas para llegar a la obra entera; agregando en cada etapa significantes más profundos y complejos.

“The Visual Story” es considerado por muchos como el verídico *musthave* de todo diseñador visual, al que se regresará incontables veces a lo largo de su carrera cinematográfica. Al igual que en “Master Shots”, el autor se basa fundamentalmente en el aspecto técnico de la cinematografía, partiendo del concepto de la composición en el encuadre. Pero rápidamente entrelaza lo técnico con lo conceptual y sensorial, basándose, sobre todo, en los conceptos de contraste y afinidad y lo que provocan en el espectador. Maneja estos conceptos dentro de: espacio, líneas y formas, tono y color y movimiento y ritmo. ¿Cómo, trabajando dentro de estos parámetros, engrandecer los aspectos estéticos y aestéticos de la obra?

Bruce Block habla sobre cómo hacer funcionar un plano, pero pone más énfasis en cómo hacer funcionar la obra cinematográfica como un todo. Para esto, introduce un método de estructura visual que lo compara con la estructura dramática, tomando en cuenta la intensidad visual ( $X$ ) y el tiempo ( $Y$ ) en un marco. También se puede realizar este marco con otros parámetros, como los antes mencionados (Block, 2008). “The Visual Story” empieza a plantear el lado sensorial como parte del mundo técnico de la cinematografía. Las obras de Block y de Kenworthy, son herramientas sumamente útiles para el camarógrafo meramente técnico y podrían ser igualmente útiles para el director de fotografía que rebusca en la poiesis para llegar a lo aestético, al menos si usa estas técnicas como un punto de partida.

## **Mallick: lo Sensorial dentro de lo Onírico. Lo Simbólico dentro de lo Real**

Para profundizar en el análisis de la obra de Mallick se hizo un pequeño experimento; se formó un grupo de veinte espectadores voluntarios a quienes se les mostró cuatro secuencias de la película; dos secuencias compartían un tono onírico; otras dos tenían un tono realista. Las dos secuencias de tono onírico tienen movimiento mínimo pero constante en todos los planos; manejan espacios profundos ya sea usando una mínima profundidad de campo u organizando los elementos para crear la sensación de profundidad; usan el color para crear contraste y se pasa de planos sumamente abiertos a planos cerrados de detalles casi microscópicos. Las secuencias realistas, al igual que las oníricas, tienen

movimiento constante, pero en este caso los movimientos son más abruptos y veloces, usan una profundidad de campo grande, incluso infinita en algunos planos; el desglose de planos trabaja muy bien en función de la acción, llegando, casi siempre, a primeros planos de los personajes en los momentos de ensimismamiento. La paleta de colores no varía mucho entre ambas secuencias, solo destacan pequeños elementos y la piel de los personajes. A los espectadores se les presentó un cuestionario que debía responder luego de su observación.

El ejercicio mostró grandes irregularidades haciendo casi imposible encasillar cuáles elementos del lenguaje cinematográfico podrían relacionarse o potencializar una lectura estética por parte del espectador. Algo que quedó claro es que la lectura estética es posible en este film, aunque puede haber ocurrido que los participantes se hubiesen sentido inducidos a generar una respuesta que llamase a lo estético. Sin embargo, cada lectura fue completamente diferente una de otra; hubo dos elementos que se repitieron varias veces en distintas lecturas como los propulsores de la aestesis: los planos cerrados y los movimientos constantes pero sutiles. Un factor en común que se encontró en casi todas las percepciones estéticas fue que les permitía, si bien no ver en algunos planos, sentir lo que el personaje estaba viviendo.

Considero que buena parte de esta reacción se debe al tipo de planos y montaje empleados. Si estos fueran hechos con un acercamiento efectista y superficial, la lectura de los espectadores también va a ser efectista y superficial. En cambio, si se piensa en cómo potenciar la acción se puede proponer elementos inesperados e incluso absurdos según el estándar pautado por Hollywood.

Por ejemplo: puede haber una situación donde lo propicio y necesario para ese momento sea un plano detalle de los zapatos sucios del protagonista, pero son las seis de la tarde y el atardecer está hermoso; tienes la opción de fotografiar el atardecer y tener un plano que todos van a considerar bonito, aunque no tenga sentido en la escena, o puedes fotografiar el zapato. Esto no quiere decir que haya que quedarse con lo seguro, el zapato, y perder un plano único por perjudicar su valor estético. Al contrario, yo creo que el decidir fotografiar el zapato es la opción arriesgada y donde se tiene mucho más que perder. Y no siento el rechazo al atardecer como un prejuicio a su belleza, pues lo estético nace, necesariamente, de lo estético. Siento que la solución es arriesgarse por el zapato y hacerlo hermoso y provocativo; elevar su valor estético para que el espectador pueda percibirlo estéticamente.

Esto es lo que hizo Emmanuel Lubezki en *The Tree of Life*. Analizó el guion, trabajó con Terrence Malick y los actores, contempló los ensayos y encontró la acción base y la comprendió en su totalidad y ambigüedad. Y a partir de este estudio, Lubezki diseñó y desarrolló una propuesta cinematográfica acorde a la esencia de esta película.<sup>10</sup> En *The Tree of Life*, explota y deshace los límites entre el cine arte, lo sensorial, lo estético y lo comercial y es esta ruptura, esta vulnerabilidad, la que permite al espectador involucrarse de verdad. Involucrarse y dejarse afectar y dejarse sentir, arriesgando lo más preciado y utilizándolo como un medio, una puerta para algo más grande.

La aestesis con Emmanuel Lubezki es la muerte de la estética, en el espectador: su resurrección.

---

<sup>10</sup> Emmanuel Lubezki es un ejemplo y referente de la cinematografía mundial. Salió a la luz con *Y tu mamá* también de Alfonso Cuarón (2001) y desde entonces lo único que ha hecho es evolucionar y sensibilizarse. Claro, los equipos y la técnica han mejorado, pero es la visión de Lubezki lo que marca la diferencia.

## Fotografía sensorial: el efecto añorado del evento artístico

El cine, como manifestación artística, debe trasladar su énfasis de lo narrativo/técnico a lo sensitivo/sensorial. Las historias nos las sabemos de memoria, todas ellas. El cine tiene que salir de esa zona segura para retomar su poder artístico. El cine comercial estadounidense está estancado contando las mismas historias una y otra vez. La industria ha embutido al público con cientos de películas al año, transformando esta plataforma de expresión artística en una fábrica de producción masiva. Al ser expuesto el espectador al bombardeo cinematográfico hollywoodense, se insensibilizan sus sentidos, volviéndolo un espectador expectante, inmóvil entretenido entre la butaca y la pantalla malacostumbrándolo a un cine de explosiones, un cine de pasiva tridimensionalidad.

El boom tecnológico audiovisual ha llevado a malinterpretar sus beneficios, enfocándose en una grandilocuencia efectista y no en la cualidad y calidad estética, es decir, el valor artístico de la obra. El avance técnico está llegando a un cuello de botella; muy pronto, el tamaño de los chips va a perder el sobrepeso que se le ha acreditado. Además, la tecnología es cada vez más asequible, económica y físicamente y cada vez se acerca más a la calidad "profesional". Por otra parte, gracias al trabajo de estudiosos y teóricos, el lenguaje visual de la cinematografía ha sido desestructurado en elementos fáciles de comprender y utilizar. Cada vez se tienen menos obstáculos para la realización de películas en cuanto a lo técnico y lo único que impide hacer cine son las ganas de hacerlo.

El paso que toca dar es pasar de la calidad estética al valor estético. Ejercitar el manejo del lenguaje cinematográfico con una sólida base técnica; dramática y mecánica; desarrollar el cine como apelando a las sensaciones y alimentándonos del valor estético que le falta al cine como producto.

¿Cómo hacerlo? No existe una respuesta a esta duda. La línea que bordea el concepto de la aestesis es delgada y frágil, ya que nace de la subjetividad. Pero sí existen elementos que, al parecer, facilitan o propician una percepción estética de la obra. Elementos del lenguaje como la profundidad de campo, los movimientos lentos y fluidos y los planos cerrados; cuando la acción se dilataba; elementos que, según Block, generan empatía en el espectador. No se necesita una reacción necesariamente empática para generar una lectura estética, como es el caso de los thrillers. La técnica, tanto dramática como mecánica, es vital para la realización de un cine sensorial, siempre y cuando, el énfasis de la película no se enfoque en estos dos aspectos. La industria ha direccionado equivocadamente la percepción del cine transformando al público en espectadores "a *entretener*" y al cine en dos horas de luces y movimientos para ese fin. La desestructuración de los elementos visuales y la comprensión de cómo el espectador los percibe, son herramientas vitales para la transformación de un cine efectista a un cine sensorial. Así, el cine puede seguir creciendo en su valor artístico y no en su valor industrial.

## OBRAS CITADAS

Block, B. (2008). The Visual Story. Oxford: Elsevier Inc.

Deleuze, G. (1984). Imagen Movimiento. Barcelona, España: Paidós Ibérica S.A.

Díaz-Morales, M. (s.f.). Apostillas Literarias. Recuperado el 21 de 04 de 2013, de <http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/11/poiesis-aestesis-catarsis.html>

Kenworthy, C. (2012). Master Shots. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Mallick, T. (Dirección). (2011). The Tree of Life [Película].